

FEDERICA FORTUNATO

UNA PARTITURA IN FILIGRANA

For many years I have been interested in the various musical references in Dickens' works, and have had the impression that a careful examination of his writings would reveal an aspect of his character hitherto unknown, and, I may add, unsuspected. [...]

[It] convinced me that there is, perhaps, no great writer who has made a more extensive use of music to illustrate character and create incident than Charles Dickens¹.

È nel primo centenario della nascita dello scrittore inglese che James T. Lightwood pubblica un lungo studio sulle relazioni tra la biografia di Charles Dickens, la sua opera e le varie declinazioni musicali in questa contenute o da questa derivate. Sappiamo della passione dello scrittore per Mozart e per i suoi quasi coetanei Chopin e Mendelssohn; della conoscenza diretta, tra gli altri, di Auber e Meyerbeer; della frequentazione assidua di club musicali; degli strumenti più o meno bene dominati (pianoforte, violino, fisarmonica) e dell'abilità canora; senza dimenticare le notevoli competenze musicali della sua famiglia: dalla

¹ JAMES T. LIGHTWOOD, *Charles Dickens and music*, Charles H. Kelly, London 1912, incipit della Prefazione; url: www.gutenberg.org/files/16595/16595-h/16595-h.htm. Professionalmente occupato in altri ambiti (educazione, lavori editoriali), Lightwood (1856-1944) fu appassionato di musica, organista di buon mestiere (in servizio regolare presso la chiesa wesleyana di St. Annes a Lytham, nel Lancashire), organizzatore del Dipartimento musicale della Methodist Publishing House per la quale compì ricerche relative all'innologia, fungendo da consulente e pubblicando opere su Samuel Wesley e raccolte di inni per il rito metodista.

² Lungo tutta la sua lunga vita George Hogarth (1783-1870) si occupò di critica musicale per diversi periodici, fra i quali «The Morning Chronicle» all'epoca in cui anche Dickens vi lavorava e «The Daily News», il giornale fondato dal genero scrittore nel 1846. Come musicologo si occupò in particolare del teatro d'opera sia in Europa che in Inghilterra; la sua storia della musica in due volumi (New York, 1838) restò per molto tempo un manuale apprezzatissimo.

sorella Fanny, allieva della Royal Academy of Music, al suocero, George Hogarth², violoncellista, compositore, ma noto soprattutto come critico musicale.

Più interessante è la ricognizione degli elementi musicali presenti in un'opera paragonata a quella di Shakespeare³ appunto per i pervasivi e spesso simbolici riferimenti al mondo dei suoni: strumenti, acustica ambientale (campane, versi di animali, orologi, ...), tradizione colta, ballate popolari. L'acribia amorosa di Lightwood si dispiega nell'individuazione delle citazioni sfociando in una sintesi catalogatoria a cui attingeranno molti studiosi successivi. Una lunga sezione finale raccoglie infine la musica che Dickens ha suggerito ad altri, non solo le opere derivate da racconti o romanzi, ma anche azioni sceniche, canzoni, ballabili ispirati a singoli personaggi⁴.

La fervente comunità dickensiana avrebbe provveduto a completare ed aggiornare questa rassegna⁵, riconoscendo a Dickens un prezioso apporto per un quadro sociologico della musica e dei musicisti inglesi nell'età vittoriana e un'impressionante conoscenza di quel repertorio folklorico destinato a diventare linfa essenziale per la ripresa della musica nazionale da fine Ottocento.

Negli ultimi decenni si sono moltiplicati gli studi sulle caratteristiche dello stile dickensiano con l'applicazione dei metodi di analisi linguistica; come prevedibile, il secondo centenario (2012) ha prodotto una cascata di nuove indagini e prospettive. Anche se la rilevazione di artifici retorici (particolarmente frequenti e peculiari della prosa del nostro autore) fa emergere alcuni tratti distintivi di tipo architettonico-musicale, è ancora grande lo spazio da esplorare rispetto ad uno specifico 'pensiero musicale' rintracciabile nella sua opera. Per molte ragioni *The Cricket on the Heart* si presta splendidamente ad essere esempio della fascinazione musicale sperimentata e proiettata da Dickens, con la ricerca di consapevoli evocazioni fonetiche ed ambientali, nonché nello stesso impianto narrativo.

³ «[...] Dickens's novels are almost as full of musical allusions as are Shakespeare plays»: così, sulle orme di Lightwood, si ribadisce in CHARLES CUDWORTH, *Dickens and Music*, «The Musical Times», vol. 111, n. 1528, June 1970, p. 588.

⁴ Per citare solo un paio di esempi: *The David Copperfield Polka*, *The Barnaby Rudge Tarantella*.

⁵ Ancora CUDWORTH, *Dickens...*, p. 590, seguito da contributi integrativi di appassionati, come si vede in una *Letter to the Editor*, firmata I.A. Copley, a «The Musical Times», vol. 111, No. 1530, Aug. 1970, p. 801.

VOCI INTORNO AD UN CAMINETTO

Prendiamo in considerazione solo le primissime pagine del racconto, nelle quali non solo si raccoglie un virtuosistico concentrato di animazione sonora, ma la giocosa (disneyana, verrebbe da dire) descrizione d'ambiente sottende non banali valori simbolici e una forte relazione tra oggetti, personaggi, emozioni che anticipano e si riverberano sulla narrazione che segue; il tutto trovando coesione, riflesso, intensificazione nell'uso di invenzioni e procedimenti a chiaro carattere musicale.

La prima cosa da cui siamo investiti è la pluralità degli effetti sonori, il protagonismo degli oggetti realizzato soprattutto sul piano acustico. Non solo il Grillo, ma altri esseri inanimati contribuiscono a questo tessuto spirituale; se poltrona, pipa, caminetto difficilmente possono essere rappresentati attraverso i loro effetti sonori, altri invece vengono letteralmente 'messi in scena' da Dickens attraverso la loro specifica voce. Come scrive Michael Hollington nel suo saggio qui pubblicato:

The Cricket on the Hearth begins with a veritable symphony of sound. First a kettle is heard, then a clock, then the cricket itself, before a move shortly thereafter to the sound of Dot's clogs on the paving stones outside. John Cage would have loved such a collection of noises – his favourite music was traffic noise. It's no surprise that composers like Goldmark and Zandonai were tempted to imitate such sounds [...]⁶.

Prima ancora di Cage, scontando il clima domestico e la melassa di buoni caratteri e buoni sentimenti i futuristi avrebbero potuto apprezzare questo bruitismo ante-litteram. Con una vera sinfonia avanti l'opera⁷ Dickens mette in scena le voci di un'intimità energica e annuncia alcuni *Leitmotive*; con il geniale colpo di timpani («The Kettle began it!»⁸) segna la prima battuta di un preludio timbrico-narrativo, cattura l'attenzione del lettore scaraventandolo nel mezzo della situazione; scompiglia le attese di linearità narrativa; eleva l'oggetto (il bollitore) a provvisorio deuteragonista di Mrs. Peerybingle/Dot. Infatti, nonostante costei sia già in scena, le prime pagine hanno un valore ambientativo che va oltre lo sfondo d'azione: chi legge è immerso *ex abrupto* in un pae-

⁶ MICHAEL HOLLINGTON, *Dickens to Zandonai*, p. 22 del presente volume.

⁷ In realtà più che di un'ouverture si tratta di un concerto, con solisti, contrasti ed autentica *vis* competitiva.

⁸ Per non pesare con continui riferimenti, indico complessivamente il passaggio preso in esame estratto qui dall'edizione Bradbury & Evans, London 1846, pp. 1-11.

saggio in cui ogni senso è sollecitato, quello tattile compreso (sensazioni di caldo/freddo e asciutto/bagnato).

In questo gioco sonoro si rischia di perdere la minuzia descrittiva riguardo alla cronometria e alla natura degli strumenti; il puntiglio comico con cui il narratore insiste nell'ordinare gli eventi (il bollitore 5 minuti prima della pendola e del Grillo) risponde alla stessa logica di umorismo, esagerazione⁹, respiro epico con cui è costruito questo vero e proprio 'proemio'; Dickens fornisce un indizio di queste intenzioni e nello stesso tempo, con il riferimento alla storica ammiraglia della flotta britannica¹⁰, prepara il parossimo acustico che segnerà il trionfo del Grillo.

Le voci degli oggetti vengono distribuite come su una moderna 'partitura d'ascolto', il che conferisce un senso progettuale alla loro successione anche ai fini di un complessivo risultato estetico: il fischio del bollitore (in teoria acuto, lineare, persistente, ma nel racconto scomposto, petulante, corposo), il segnale del cucù (melodicamente intervallato, puntuale, meccanico e qui 'organicamente' faticoso e complesso), l'emergere del Grillo (con l'iterazione ossessiva del verso qui trasfigurata in virtuosismo parossistico). Ma questi strumenti non si limitano a caratteri sonori identitari e separati; al contrario, le voci variano, interagiscono tra loro, si trasformano secondo una performance particolarmente animata e progressiva con un procedimento di antropomorfizzazione abituale in Dickens¹¹. Il bollitore diventa «aggravating and obstinate», due aggettivi che, benché riflettano l'irritazione di Dot, non perdono una carica sonora e, forse, dei voluti rimandi ad una terminologia tecnica musicale; mentre le azioni successive («It was quarrelsome, and hissed and spluttered morosely at the fire») intensificano la presenza auditiva oltre che drammaturgica.

L'ambizione compositiva con lo sviluppo dei singoli interventi tim-

⁹ Per il tratto 'iperbolico', si veda FREYA JOHNSTON, *'Gigantic Domesticity': The Exaggeration of Charles Dickens in Dickens's Style*, a cura di Daniel Tyler, Cambridge University Press, Cambridge, England 2013 pp. 137-154.

¹⁰ «And the hull of the Royal George has never made half the monstrous resistance to coming out of the water, which the lid of that kettle employed against Mrs. Peerybingle, before she got it up again». Si coglie meglio lo scherzo eroicizzante ricordando che la mitica nave da guerra (metà del secolo XVIII) affondò con 600 uomini, in mare tranquillo e lontano da battaglie, per imprudenza di un ufficiale.

¹¹ Molti saggi analizzano ed esemplificano ampiamente questo aspetto; per uno sguardo curioso e connesso con il tema di questo racconto, rinvio al capitolo *Bestiario dickensiano* in FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002.

brici e delle loro relazioni è tanto manifesta in questa parte dell'affresco sonoro da meritare una citazione quasi integrale:

Now it was, that the Kettle, growing mellow and musical, began to have irrepressible gurglings in its throat, and to indulge in short vocal snorts, which it checked in the bud, as if it hadn't quite made up its mind yet, to be good company. Now it was, that after two or three such vain attempts to stifle its convivial sentiments, it threw off all moroseness, all reserve, and burst into a stream of song so cosy and hilarious, as never maudlin nightingale yet formed the least idea of. [...] With its warm breath gushing forth in a light cloud [...] it trolled its song with that strong energy of cheerfulness, that its iron body hummed and stirred upon the fire; and the lid itself [...] performed a sort of jig, and clattered like a deaf and dumb young cymbal that had never known the use of its twin brother.

«Pastoso¹² e musicale», il bollitore ha qui il suo momento di gloria, con il suo 'assolo' (dai prodromi di «gurglings» e «short vocal snorts» alla piena espansione nello «stream of song») e un'autentica incoronazione nel paragone vincente con l'usignolo. L'oggetto unitario si articola, autonomizzando le sue parti (il coperchio) e trasformandosi così in una batteria pop con tanto di piatto sospeso perduto gioiosamente nella sua danza saltellante.

Di un'attenzione quasi spasmodica per il dettaglio beneficia anche il «Dutch clock» che, oltre ad entrare nel nostro campo visivo con il suo quadrante, il palazzo moresco, il falciatore, è interprete di un processo di preparazione e di esplosione sonora degna di un personaggio a tutto tondo: la disquisizione sugli orologi olandesi («these rattling, bony skeletons of clocks») disegna una corporeità invadente ed anticipa la puntuale performance drammatica; presenza permanente nel panorama domestico attraverso il brontolio secco del meccanismo, entra di prepotenza segnando le sei («when a Cuckoo looked out of a trap-door in the Palace, and gave note six times») con «a spectral voice». Alla sofferenza della figurina traballante (il falciatore) che precede l'uscita del cucù fanno da pendant «a violent commotion and a whirring noise»: ogni dato acustico vale per se stesso e nella trama complessiva, ma anche convoglia, amplificandolo, il senso di sforzo, di rigidità, di complessità che contrasta con lo spensierato dinamismo del bollitore.

Solo ad ambiente già ben delineato e pieno di elementi scenici, vita, azione, entra in scena il protagonista, o meglio l'eroe eponimo. Dickens

¹² In realtà *mellow* è termine così polivalente (contiene dolcezza, maturità, morbidezza) da sfidare una traduzione puntuale.

sottolinea questa epifania sonora che avviene (secondo quanto anticipato all'inizio) più di «full five minutes» dopo la prima nota eseguita dal bollitore. Per quanto articolatamente siano state rese le prodezze canore di quest'ultimo, con espressioni scaturite da una forte presenza fisica, l'apparizione esclusivamente vocale del Grillo (troppo minuscolo per essere visto) è resa con uno scroscio di accumulazioni e di iperboli:

And here, if you like, the Cricket DID chime in! with a Chirrup, Chirrup, Chirrup of such magnitude, by way of chorus; with a voice so astoundingly disproportionate to its size, as compared with the Kettle; (size! you couldn't See it!) that if it had then and there burst itself like an over-charged gun: if it had fallen a victim on the spot, and chirruped its little body into fifty pieces: it would have seemed a natural and inevitable consequence, for which it had expressly laboured.

Se i passaggi precedenti avevano dato spazio ai singoli cantori, culminando con l'assolo del bollitore, adesso la potenza del Grillo dà il via ad una gara per la conquista dello spazio e dell'attenzione. Il minuto, invisibile insetto diventa dominatore per potenza (una voce che risuona per tutta la casa), qualità timbrica («shrill, sharp, piercing»), e soprattutto per ricchezza esecutiva con tutto un repertorio di trilli, tremoli, modulazioni, crescendo, effetti di spazializzazione.

The Kettle had had the last of its solo performance. It persevered with undiminished ardour; but the Cricket took first fiddle and kept it. Good Heaven, how it chirped! Its shrill, sharp, piercing voice resounded through the house, and seemed to twinkle in the outer darkness like a Star. There was an indescribable little trill and tremble in it, at its loudest, which suggested its being carried off its legs, and made to leap again, by its own intense enthusiasm. Yet they went very well together, the Cricket and the Kettle. The burden of the song was still the same; and louder, louder, louder still, they sang it in their emulation.

L'idea di una musica diegetica è qui tutta contenuta nella pagina scritta; bollitore e Grillo provvedono al pieno dispiegarsi della sinfonia che non solo accompagna Dot nei suoi movimenti (controllare l'ora, guardare dalla finestra, ritornare a sedersi), ma aspira ad uno status pieno di musica di scena («the Cricket and the kettle were still keeping it up, with a perfect fury of competition»).

È ora il trionfo dell'onomatopea, un passaggio strabiliante anche nel colorato e anticonvenzionale muoversi della prosa dickensiana. Lo richiede, realisticamente, la frenesia della gara, ma soprattutto è dettato dal naturale culminare della narrazione, da una costruzione 'musicalmente' determinata.

Chirp, chirp, chirp! Cricket a mile ahead. Hum, hum, hum-m-m! Kettle making play in the distance, like a great top. Chirp, chirp, chirp! Cricket round the corner. Hum, hum, hum-m-m! Kettle sticking to him in his own way; no idea of giving in. Chirp, chirp, chirp! Cricket fresher than ever. Hum, hum, hum-m-m! Kettle slow and steady. Chirp, chirp, chirp! Cricket going in to finish him. Hum, hum, hum-m-m! Kettle not to be finished.

Il passaggio mette insieme timbri, effetti ritmici, indicazioni esecutive, alternando le battute della partitura con passaggi descrittivi che, suonando come *nursery rhymes*, fungono ora da commenti ora da ‘disposizioni sceniche’. C’è un muoversi spaziale che diventa progressivamente relazione stretta fra i due contendenti fino a mescolare e confondere i rispettivi versi in un duetto inestricabile:

Until at last they got so jumbled together, in the hurry-scurry, helter-skelter, of the match, that whether the Kettle chirped and the Cricket hummed, or the Cricket chirped and the Kettle hummed, or they both chirped and both hummed, it would have taken a clearer head than yours or mine to have decided with anything like certainty.

Non manca la componente sinestetica sfruttata in modo poetico e quasi magico, tra l’inizio e la fine della performance del Grillo, la cui voce «seemed to twinkle in the outer darkness like a Star» e poi, unita a quella del bollitore, si fonde con la luce della candela e si proietta all’esterno incontro al padrone di casa:

[...] the Kettle and the Cricket, at one and the same moment, and by some power of amalgamation best known to themselves, sent, each, his fireside song of comfort streaming into a ray of the candle that shone out through the window; and a long way down the lane.

DOT E JOHN

Benché non sia sorgente di altrettanto individuate sonorità, del concerto d’apertura Dot è comunque parte integrante; non con le parole, ma con l’indaffararsi e nella dialettica emotiva con gli oggetti la banalità del gesto si trasfigura e trova una congrua posizione in partitura, ora rappresentata ora implicita o riflessa nel rapporto con le cose. Proprio il risuonare dei suoi passi apre la consequenzialità delle azioni sonore: facendola uscire nel crudo crepuscolo «clicking over the wet stones in a pair of pattens¹³», Dickens non lascia nulla al caso specificando il tipo

¹³ *Pattens* sono zoccoli di legno da indossarsi sopra altre scarpe, molto spessi, con

di calzatura particolarmente risuonante (ferro contro pietra). Non sappiamo come si realizza auditivamente il suo perdere la pazienza («she lost her temper or mislaid it for an instant») nel bagnarsi con l'acqua fredda, ma mentre l'autore divaga richiamando la spiacevole sensazione, possiamo immaginare a piacere qualche gesto vocale; ugualmente non semantico è il successivo intervento, quando, restaurato il buon umore, si siede ridendo di fronte al bollitore impertinente.

Il canto delle cose non è solo evento sensibile (elemento acustico ed espressione di vita propria delle presenze domestiche), ma è dotato di valore comunicativo e soprattutto simbolico. Nella generosa, scoppiettante, fantastica animazione degli oggetti-totem si nasconde anche il contrapposto simbolismo di uno dei temi profondi della novella: la dinamica tra la giovinezza propositiva, ilare, estroversa di Dot e l'età più avanzata di John con la sua paziente protettività ma anche i suoi limiti e roveli.

«[...] this song of the kettle's was a song of invitation and welcome to somebody out of doors»: chiaramente un'estensione della carica materna e sensuale di Dot, il bollitore promette nutrimento e calore senza rinunciare ad un continuo prorompere di energia non domita. Simbolo di accoglienza, rassicurazione e cura, nonostante l'imprevedibilità monella che le dona centralità, ha anche una funzione 'ordinativa', espressiva e persino fatica (come nella precedente citazione): scandisce i ritmi familiari, anticipa al lettore la conoscenza del secondo personaggio, dà il benvenuto a chi arriva dal freddo e dalla fatica.

Benché affidato a poche righe, anche l'ingresso in scena di John Peerybingle è annunciato da una varietà di gesti sonori: con «the wheels of a cart, the tramp of a horse, the voice of a man, the tearing in and out of an excited dog» il mondo esterno si presenta con la definizione del mestiere (il carretto, il cavallo) e con la vivacità di interazione tra l'uomo e gli animali. È peregrino collegare le ruote del carro (strumento di lavoro, quindi reddito) ai meccanismi sferraglianti della pendola? Un 'John-clock' mette insieme razionalità, legnosa sicurezza e predittività; come quel «whirring noise» che precede il suonar dell'ora rendeva manifesto il lavoro nascosto degli ingranaggi meccanici, i suoni che ne annunciano l'arrivo diventano anche 'suono identitario' per la solida e paterna figura del marito di Dot. E la tempesta emotiva tutta interiore che si svolgerà in seguito assimila la psiche ad un meccanismo rigoroso

suola rialzata su un anello di ferro, utile per preservare dal terreno fangoso o bagnato.

ma sofferente che si manifesta nel piccolo falciatore segna-secondi («[it] had his spasms, two to the second, all right and regular. But, his sufferings when the clock was going to strike, were frightful to behold»).

EFFETTI DI PROSA

Le prosa dickensiana è così densa di giochi fonetici da indurci a gustare l'effervescenza spontanea (quasi autogenetica) degli effetti più che ad ammirare sapienza retorica e costruzione razionalmente programmata. Anafore, accumulazioni, allitterazioni, assonanze, pseudo-anagrammi, concentrazione di rime interne difficilmente riconducibili a casualità: sono tutti strumenti per dare corpo sonoro alle cose e alle emozioni¹⁴.

Per fermarci alle prime righe del racconto, ne è un esempio quello «slippy, slushy, sleety sort of state» dove non solo l'allitterazione, ma la selezione di effetti liquidi e vischiosi rendono in modo auditivo e tattile la fluidità sgradevole del frotto d'acqua fredda sulle gambe di Dot. Se in questo caso (tipicamente dickensiano) il gioco fonico è esibito spiritosamente, la forza dell'artificio retorico sta spesso invece nel suo farsi dimenticare dietro il prevalere semantico, come nel passaggio prima citato («mellow [...] musical», «short [...] snorts» a loro volta rimanti con «throat», e così via). Nello stesso paragrafo l'idea sia di sonorità che di vera musicalità viene ribadita attraverso una serie di lemmi acustici o allusivi che vanno dall'onomatopeico, e plebeo, «gurglings» a «vocal» fino all'acme di «stream of song» e alla nobiltà del «nightingale».

Sempre legato alle intemperanze del bollitore, ma di tipo vocalico, è l'inizio di uno dei paragrafi successivi: «So plain too! Bless you, you might have understood it like a book – better than some books you and I could name perhaps», gioco linguistico gratuito al limite del *limerick*.

Un concentrato di artifici poetico-retorici si trova poco dopo, a livello non di canto, ma di contenuto dello stesso; il mondo freddo e nemico che il bollitore è chiamato a contrastare viene evocato con un'accumulazione di immagini-enunciati con rima («where the sun and wind together; set a brand upon the clouds for being guilty of such weather»), metro (trocaico: «and the widest open country [/] is a long dull streak

¹⁴ Vedi GARRETT STEWART, *Dickens and language*, in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, a cura di John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 136-151.

of black»), ancora rima («and there's hoar-frost on the finger-post»), allitterazione («and thaw upon the track»), chiasmo («and the ice it isn't water, and the water isn't free»).

L'aggettivazione è un altro ambito in cui Dickens esercita una consapevole selezione paradigmatica a fini sinestetici; frequente è l'uso di termini polivalenti, con carica derivata dall'impronta sonora. Pensiamo, ad esempio, al «crisp fire» del caminetto che, parlando di vivacità (movimento), è anche dotato di un *quid* tattile-auditivo, quel 'croccante', che rende manifesto il crepitio della fiamma, neutralizzando (o giocando sul contrasto con) il possibile valore figurativo di 'gelido'.

Nessuna categoria grammaticale sfugge alla ricerca polisemica: si ricordi l'uso del verbo «to chime» all'affacciarsi del Grillo: non «did chirp, sing, ...», ma il termine che contiene sia il senso di ripetizione monotona (propria dell'ortottero), sia il doppio rinvio al segnale neutro (quello di una pendola, per esempio) e alla festosità/solennità (entrambe in qualche modo incarnate dal bollitore).

È ben conosciuta l'arte di Dickens nel connotare (ed eternare) molti dei suoi personaggi concentrando nel nome stesso un reticolo di rimandi fonico-semantiche. Se emblematici sono Pip di *Hard Times* o l'antonomastico Scrooge, nel *Cricket* abbiamo ai due opposti caratteriali Dot¹⁵ e Tackleton: un punto che sembra sfuggire bonariamente da ogni parte, la prima indossa il soprannome che ne definisce una qualità fisica, ma il secondo è il suo cognome (o a questo è condannato) il cui alone semantico sembra derivare da qualcosa di più profondo che non una radice allusiva¹⁶; lo schioccare delle occlusive corrisponde a sechezza d'animo, impenetrabilità a quanto esuli dall'utilitaristico, malignità e sfruttamento in ogni suo rapporto umano. Oltre ad essere l'unico personaggio attivo¹⁷ a cui viene negato il nome proprio, Tackleton emerge legnosamente in un cast dove i cognomi risuonano di liquide e di nasali (Peerybingle, Plummer, Fielding e, nonostante il significato non lusinghiero, persino la piccola Slowboy).

Per Dickens descrivere l'ambiente e le sue creature significa renderli vivi ai sensi del lettore, dare loro voce caratterizzata; per questo sembra plasmare il suo linguaggio ad immagine e somiglianza dell'oggetto, non solo mimandone il suono e il carattere, ma creando così una 'tona-

¹⁵ GIUSEPPE CALLIARI, *Più di un puntino di imbarazzo*, nel presente volume, pp. 279-283.

¹⁶ Sentiamo risuonare *tacky* (appiccicoso) e più ancora il chiocciare sarcastico di *cackling*.

¹⁷ La poco nominata Mrs. Fielding ha un ruolo muto.

lità' d'impianto con le modulazioni richieste dai cambi anche repentini delle atmosfere. La distanza di 'tono' (vogliamo dire di 'modo'?) di *Chirp the Second* rispetto agli altri due capitoli ne è un caso esemplare.

QUESTIONI DI ARCHITETTURA

Circoscrivere la musicalità di questa pagina iniziale ai soli effetti fonici di superficie non renderebbe giustizia a quello che possiamo definire un procedere musicalmente ispirato; insieme al fitto emergere di 'immagini acustiche' la qualità sonora¹⁸ diventa significativa anche nelle altre dimensioni. A partire dalla forma generale. Che il canto (o almeno la sua traccia) sia la cifra della novella entro un'ispirazione magico-poetica è segnalato già a partire dalla denominazione dei capitoli (*Chirp the First*, *Chirp the Second*, *Chirp the Third*): oltre al valore di presidio familiare, l'invisibile protagonismo del Grillo scandisce l'azione dall'interno, con la presenza reale o fantastichemente trasfigurata, e nelle sue grandi sezioni narrative¹⁹. Un verso in natura così monotono da essere difficilmente riconducibile al concetto di melodia viene quindi elevato da onomatopea infantile a presenza pervasiva su più livelli, dall'ordine della narrazione, alla 'voce scenica', all'evocazione di valori etici e metafisici.

Voci di presenze non umane, ma animate fino all'antropomorfismo, tracciano dunque binari di senso e linee strutturali. I tre 'solisti' annunciati immediatamente nel periodo di apertura, insieme al fittizio contrasto del loro ordine di apparizione, costituiscono lo scenario secondo una forma di mitologia d'arredo familiare in Dickens; e ritornano (almeno due di loro) a concludere il racconto. Partecipano alla costruzione di un tema (l'armonia minacciata e ricomposta del nido domestico) che si forma da indizi (incisi tematici), dettagli quasi comicamente minori, fili non immediatamente percettibili nella loro unitarietà.

Restando nell'ambito dell'organizzazione a grandi campate, azzar-

¹⁸ Ricordiamo che nella ricca e fortunata attività di *readings* (letture pubbliche dei suoi racconti e romanzi, adattati a questo scopo) Dickens, straordinario performer dei suoi scritti, avrà sicuramente valorizzato questo aspetto.

¹⁹ Analogo procedimento era apparso nei racconti 'natalizi' precedenti con i cinque *staves* (strofe) in cui si divide *A Christmas Carol* (1843) e i quattro rintocchi di *The Chimes* (1844), a sua volta caratterizzato dal dato simbolico-sonoro e aperto con un altro esempio di sinfonia («It has an awful voice, that wind at Midnight, singing in a church!»); in questo precedente, lontano da una originalità gratuita, il succedersi regolare dei rintocchi (Chapter I - *First quarter*, ...) evidenzia inoltre la dilatazione temporale, il tempo magico-onirico della notte di S. Silvestro.

do anche questa osservazione: prendendo ad unità la prima parte fino all'arrivo di John, il culmine 'musicale' (duello canoro tra bollitore e Grillo) avviene in corrispondenza della sezione aurea, come se in questo preludio all'azione Dickens avesse calcolato la parabola degli effetti distribuiti in un tempo che è insieme narrativo e sinfonico.

A livello di costruzione del periodo, il procedere è spesso circolare, interrotto, deviante, segnato da ripetizioni funzionali all'imporsi di un ritmo affabulatorio; come in certi racconti popolari, l'autore emerge in prima persona senza altro scopo che dare una vivacità 'dialogica' all'esposizione con effetti che si possono ricondurre a procedimenti musicali come nell'*alternatim* delle antagonistiche prime battute:

The kettle began it!
what Mrs. Peerybingle said.

Mrs. Peerybingle may leave it on record to the end of time that she couldn't say which of them began it; The Kettle began it, full five minutes by the little waxy-faced Dutch clock in the corner, before the Cricket uttered a chirp.

*Don't tell me
I know better.*

*but, I say the Kettle did. I ought to know,
I hope?*

Multiple strategie narrative sembrano concentrarsi appunto nell'Ouverture: a stringhe di brevi proposizioni (ritmo spezzato) seguono lunghi periodi dalla sintassi comicamente involuta; e poi innesessarie iterazioni, svolgimenti scherzosamente paratattici, «inutile diluizione ipotetica»²⁰ parlano di una ricerca ritmica e compositiva ispirata al principio di *variatio* come se l'autore fosse disposto alla gratuità denotativa pur di realizzare un'intenzione musicale.

In termini retorici per posizione, ribadimento, elaborazione «The Kettle began it!» appare la *propositio*, l'idea-base; e non si può negare che gli elementi classici della *dispositio* ci siano tutti (ben assimilata era da Dickens la lezione della grande oratoria del secolo precedente). Ma l'enunciato, banale e immaginifico insieme, si presta bene ad essere assimilato ad un motto musicale; il fatto in sé non conta, ma il sintagma motivico è dato e ritorna avvolgendosi in varie posizioni all'interno dei periodi fino alla variazione combinatoria (un chiasmo? una retroversione?) che conclude questa pseudo-dichiarazione narratologica:

I should have proceeded to do so in my very first word, but for this plain consideration—if I am to tell a story I must begin at the beginning; and how is it possible to begin at the beginning, without beginning at the Kettle?

²⁰ DE CRISTOFARO, *Zoo di romanzi...*, p. 169.

Nella pirotecnica sintassi dickensiana, spesso frammentata in movimenti divergenti, opportunamente c'è chi rintraccia un'anticipazione del pensiero cinematografico: piroette cronologiche, rapidi spostamenti di focus, giochi tra dettaglio iperrealistico (primissimo piano) e piano lungo sull'ambiente. Senza troppo precorrere i tempi, l'analogia con il comporre musicale offre ancora maggiori strumenti analitici: oltre agli aspetti timbrici, ritmici, dinamici, di tessitura e di forma di cui ho isolato qualche esempio, anche il riemergere tematico di effetti accessori è conferma di queste corrispondenze.

RIPRESE

Senza voler insistere sugli elementi di ciclicità rintracciabili nella novella, segnalo un paio di passaggi in cui i solisti del preludio ricompaiono con funzione di commento sonoro. In *Chirp the First*, dopo un cambio di atmosfera («The manner and the music were quite changed. The Cricket, too, had stopped») e dopo la rottura emotiva («commotion») seguita al primo svelamento di Edward, la normalità ritorna con la ripresa dei piccoli riti familiari (caricamento della pipa, sistemazione dei due coniugi davanti al focolare), sottolineata dalle voci note («And the Cricket and the Kettle, tuning up again, acknowledged it!») a cui altre anime domestiche si uniscono (fuoco e pendola). Non rinuncia Dickens ad un effetto *refrain* con cui protrae l'arredo acustico della scena («and as the Dutch clock ticked, and as the red fire gleamed, and as the Cricket chirped [...]»), trapassando nel primo momento fantastico del racconto, l'ingresso del Genio del Focolare e della Casa e delle molte forme di protettori domestici («Household Gods»).

Non c'è posto invece per canti gioiosi nell'ambiente materialmente desolato di *Chirp the Second* (la misera casa Plummer), dove la musica del Grillo è diventata un ricordo anche se non è svanita la fiducia nelle «Voices in which the Spirits of the Fireside and the Hearth address themselves to human kind».

Nell'ultimo capitolo tre *Chirps* si integrano alla narrazione suggellando la scena finale nella riconciliazione delle voci contendenti: «Hark! How the Cricket joins the music with its Chirp, Chirp, Chirp; and how the Kettle hums!». Una simile cornice sonora chiude circolarmente la narrazione come la sigla per un *happy end*. Una chiusura esteticamente coerente da cui tuttavia Dickens prende le distanze; dopo essere continuamente entrato e uscito in prima persona nel corso del racconto (con incisi, ammiccamenti, divagazioni), l'autore esce dalla scena, anzi fa re-

cedere l'ultimo fotogramma conferendo a tutto il racconto un carattere di fantasia, circoscrivendolo ad un *morality play* che riconcilia il doppio piano tra favola e realtà. Scrittore e lettore restano soli come la piccola fiammiferaia allo spegnimento dell'ultimo zolfanello: «[Dot] and the rest vanished into air, and I am left alone. A Cricket sings upon the Hearth; a broken child's toy lies upon the ground; and noting else remains». Il Grillo continua il suo canto sul caminetto, ma con un segno opposto: quello che era stato un simbolo di vitalità capace di oltrepassare le caratteristiche fisiche dell'insetto impregnando tutta la casa della sua carica augurale, qui sembra ridursi alla pallida ombra che avevamo intravisto nella desolazione di casa Plummer.

TRASPOSIZIONI

Impossibile e forse futile capire se e quanto i diversi compositori dedicatisi a questo soggetto siano stati colpiti dalla qualità musicale del linguaggio e dell'impianto dickensiani e quanto ne abbiano voluto assimilare qualche elemento. Anche senza l'approccio all'originale, l'evocazione acustica e la pervasività onomatopeica restano nelle traduzioni, nonché nei libretti. Senza addentrarci nella ricerca dei riflessi in musica di altri oggetti/personaggi sonori, la traccia acustica del Grillo è così determinante e attesa da non poterne prescindere. L'inciso spiritoso in cui Goldmark trasferisce la meccanicità monocorde della lunga autopresentazione del Grillo suggerisce la durata e un saltellare spaziale attraverso modulazioni e passaggio su diversi registri. Nelle musiche di scena per la commedia di Francmesnil Massenet è più interessato a sottolineare l'ambientazione morbida ed affettuosa di casa Peerybingle o i tratti meccanici nella casa dei giocattoli; tuttavia quando il Grillo interviene sponaneamente (n. 6, per tutto il finale dell'atto I) o viene interpellato con angoscia da John (n. 17, «Chante, Grillon, chante!», atto III, scena 3^o) utilizza un chiaro procedimento imitativo fondato sulla ripetizione di pochi elementi: pedali in note staccate e veloci trame di terza minore. Alexander Mackenzie è esplicito: sulle prime battute dell'Introduzione, accanto all'indicazione *Allegro vivace*, l'incipit letterario «The Kettle began it!» non lascia dubbi sull'intenzione onomatopeica del breve inciso che permea tutta la prima parte: tre note dall'articolazione vispa (quasi un mordente in semitono), disseminate in crescendo, ostinato, progressioni.

La successione ossessiva delle acciaccature nel registro acuto con cui Zandonai apre la sua partitura sono forse la resa più realistica del

noto frinire; uscendo dai confini della trasposizione musicale del 'cricri', richiamo questa osservazione contenuta in una competente recensione della 'prima' torinese:

[...] questa musica, che rivela uno studioso abilissimo e pieno di gusto aristocratico, produce un effetto piuttosto visivo che fonico, lasciando in chi l'ascolta la sensazione di aver visto, con gli occhi abbagliati, tesori di ricami, di arabeschi, di filigrane incandescenti, scintillanti nella compagine di un'opera luminosa²¹.

Nell'incontro tra Dickens e Zandonai sembra di vedere riflessi specularmente caratteristiche non comuni: dove lo scrittore con mezzi linguistici crea un mondo anche pienamente sonoro, il giovane compositore raggiunge un risultato sinestetico che prescinde dalla ricerca multimediale di compositori del primo Novecento.

Della qualità musicale della prosa dickensiana erano consapevoli già i contemporanei, come testimonia Thomas Carlyle: «I truly love Dickens; and discern in the inner man of him a tone of real Music which struggles to express itself»²². Nel carattere 'sinfonico' del *Cricket*, o almeno del suo inizio, quello sforzo di espressione di cui parla Carlyle mostra in pieno il suo carattere vulcanico e letteralmente poetico.

La dimensione del 'pensare in musica' (dagli artifici della retorica all'ambito dei riferimenti intertestuali e dei procedimenti tecnico-costruttivi) può favorire uno sguardo creativo nel maneggiare l'inesauribile ricchezza della lingua e dello stile di un autore apparentemente così immediato. Sempre utile, per Charles Dickens un approccio multiplo e creativo è indispensabile, come ci avverte uno dei suoi più accreditati studiosi: «Dickens and the language: one of the great love-matches of literary history, with a bottomless dowry to loot»²³.

²¹ E.A.B., «La 1ª rappresentazione della commedia musicale *Il Grillo del focolare*» del M° Ricc. Zandonai al Politeama Daniele Chiarella, in «Gazzetta del popolo», 29 novembre 1908; in questo volume a pp. 409-411.

²² Lettera di Carlyle a John Forster, 6 giugno 1844 in *Dickensiana: A Bibliography of the Literature relating to Charles Dickens and his Writings*, compilato da Frederick G. Kitton, Haskell House, New York, 1871 [1886], p. 407.

²³ STEWART, *Dickens and language*, p. 136.

